

## シューマンの楽曲における変則的リズムの形成： 《謝肉祭》《クライスレリアーナ》を通して

著者	松島 奈穂
雑誌名	東京音楽大学大学院論文集
巻	1
号	2
ページ	58-75
発行年	2016-03-01
出版者	東京音楽大学
ISSN	2189-5767
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1300/00001041/">http://id.nii.ac.jp/1300/00001041/</a>

## シューマンの楽曲における変則的リズムの形成

### ——《謝肉祭》《クライスレリアーナ》を通して——

松島 奈穂

#### 要旨

本論文は、ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) の楽曲において、変則的なリズムを引き起こす要因を明らかにし、分類することが目的である。変則的なリズムは、シューマンのピアノ曲の最大の特徴であるが、リズムのみを主題的に扱った研究は意外なほど少ない。

まず第1章では、1979年のJohnsonの研究について検討している。Johnsonはシューマンの全器楽曲を概観した上でリズムを6つのタイプに分類し、演奏論上の解釈も部分的に述べている。このリズム分類を精査すると、変則的なリズムは全て「拍節のずれ」に起因することが示される。

それを受けて、第2章では「拍節感のずれ」という観点から新たなリズム分類を行っている。「拍節感のずれ」を感じる要因は、「強拍のずれ」と「和声のずれ」の2つに大別できる。さらに、「強拍のずれ」を引き起こす具体的な原因として、ヘミオラ・アクセント・弱拍の音からかけられたタイ・弱拍からかけられた2音間のスラー・パターンのずらしの5つが挙げられる。一方、「和声のずれ」は、和声が弱拍から先取的に変化することが、「和声のずれ」の原因となっていることが示される。

第2章のリズム分類を基にして、第3章では、《謝肉祭》第1曲〈前口上〉と《クライスレリアーナ》第8曲において、変則的なリズムの用例をあげた。これにより、実際の楽曲においては、変則的なリズムを引き起こす原因が複合的に絡み合っており、より高度な変則的なリズムが生まれ、楽曲全体をリズムの側面から新たに捉えられることが示される。

以上の議論から次のように結論される。変則的なリズムは「拍節感のずれ」によって引き起こされ、ずれの原因によってリズム分類ができる。また、リズム分類を実際の楽曲に適用することで、複雑に見える変則的なリズムも明確に捉えることが可能になる。

変則的なリズムという新たな視点は、シューマンの楽曲をリズムの側面から再解釈することを実現させた。

## Formation of anomalous rhythm in Robert Schumann's music

——*Carnaval* and *Kreisleriana*——

Naho MATSUSHIMA

### Abstract

This dissertation proposes to define and classify factors in the anomalous rhythms of Robert Schumann's music. Although anomalous rhythm is one of the most characteristic features of Schumann's music, very few studies have focused only on its rhythms.

In the dissertation, the first chapter examines Johnson's 1979 study, which surveys Schumann's instrumental music and classifies metrical anomalies into six types. Thereafter, Johnson mentions the interpretations of certain parts in performances. Scrutiny of his classification shows that all the anomalous rhythm is caused by "metrical divergence."

In the second chapter, anomalous rhythm is classified from the new perspective of metrical divergence, the cause of which can be divided into two types: "divergence of strong beats" and "divergence of harmony." Divergence of strong beats results from five factors: the hemiola, the accent, a tie from a note of weak beats, a slur from a note of weak beats between two notes, and a shift in the position of the pattern. However, divergence of harmony is due to preceding harmony from weak beats.

Based on the second chapter, the third chapter investigates examples of anomalous rhythm in Schumann's music, particularly the first piece (*Prélude*) of *Carnaval* and the eighth piece of *Kreisleriana*. Through this chapter's examination of the examples, anomalous rhythm changes into more composite structures, and from the standpoint of rhythm, understanding the music as a whole becomes possible.

As a result, the following can be demonstrated: anomalous rhythm is caused by metrical divergence and classified according to causes of divergence. By applying rhythmic classification to the music, capturing anomalous rhythm in a definite way is possible.

This new perspective on anomalous rhythm can be employed to reinterpret Schumann's music according to its rhythms.

## シューマンの楽曲における変則的リズムの形成 ——《謝肉祭》《クライスレリアーナ》を通して——

松島 奈穂

本論文は、ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) の楽曲にあらわれる変則的リズムの要因を明らかにし、分類することを目的としている。

シューマンのピアノ曲における特徴としてよくあげられるのは、対位法的な書法、文学との関わり、音名象徴などである。しかし、最大の特徴をなしているのは、多彩なシンコペーションや拍節のずらしなどの、変則的なリズムである。変則的なリズムは、シューマンに特有の躍動感や豊かな抒情性、色彩感を生み出しているが、それが至る所に存在することが、一歩間違えると混乱をきたし、演奏上の問題を引き起こしている。つまり、変則的なリズムの多さに気をとられることで、拍節感が失われる、あるいは、楽曲の流れを損なってしまう、という結果に陥りやすいのである。このような変則的なリズムをいかに取り扱うか、これまで、その判断は演奏家個々の感覚や経験則に委ねられるのみであった。

もちろん、シューマンの音楽に対して、これまでも、多くの分析的なアプローチがなされてきた。しかし、このような分析的研究においても、文学や個人史との関わりを尊重したうえでの構造解析や和声分析が行われることが多く、リズムのみを主題的に扱ったものは、意外なほど少ない。リズムこそが、演奏上の問題を直接引き起こすにも関わらず、である。そのなかで、リズムに特化した研究として異彩を放っているのが、H. Krebs の *Fantasy pieces: Metrical dissonance in the music of Robert Schumann* (1999) である。しかし、「拍節的不協和 Metrical dissonance」という重要な概念を提示しているものの、その記述は、オイゼビウスとフロレスタンの対話という、高度に文学化されたものとなっており、論理的な分析をつくりあげるものではない。

その意味で、M. Johnson の *Characteristic metrical anomalies in the instrumental music of Robert Schumann: a study of rhythmic intention* (1979) は、シューマンのリズム研究においてとりわけ重要な位置を占めている。Johnson は、シューマンの全器楽曲を俯瞰したうえで、そこに登場する特徴的なリズムを6つのタイプに分類している。さらに、その分類が、演奏論上どのような意味合いを持つかについても、短くはあるが、最後に考察している。しかし、Johnson の分類は、記譜上で分類している傾向があり、演奏の際に変則的に聞こえるものとそうでないものが混同している。演奏論についても部分的な解釈しかされず、楽曲の全体像を把握することはできない。つまり Johnson の研究においても、いまだ、楽曲に寄り添ったリズム分析が行われているとは言えない。

そこで、本論文は変則的なリズムの実地的な分類と、楽曲における変則的なリズムの実例をあげる。具体的な曲目として、《謝肉祭》作品9と《クライスレリアーナ》作品16を使用する。ソナタ等の楽曲形式に囚われていないこれらの2曲には、シューマンの自由なリズム表現が用いられていることが期待される。これら2曲に見られる変則的なリズムを分類し、それにより新たな視点で楽曲を捉えなおす。そのために、以下の3つの段階を設ける。まず第1章で、先行研究、Johnson (1979)を参照し、リズムの分類について検討する。これによって、シューマンの変則的なリズムに対する新たな見解が生まれる。続く第2章では、先行研究を下敷きに、演奏に則したリズム分類を展開する。これが楽曲における用例を参照する際の手掛かりになる。そして最後の第3章で、《謝肉祭》第1曲〈前口上〉と《クライスレリアーナ》第8曲において、変則的なリズムがどのように配置され、どのような役割を担っているのか、リズム分類を楽曲に戻し、楽曲全体を把握する。

## 1 Johnsonによるリズム分類の検討

### 1-1 Johnson のリズム分類

先に述べた通り、Johnson は、1979年の研究のなかで、シューマンの全器楽曲を概観し、自身の論文のタイトルにも使っている「metrical anomalies (変則的なリズム)」の概念を、次のように記している。「本研究が扱っているのは、metrical anomalies を作り上げる際立った手続きにおいて示される、シューマンの作曲実践におけるリズムと拍節の関係である。」(Johnson 1979: 4)。この音楽を特徴づける変則的なリズムを抽出したうえで、それらを6つに整理・分類している (Johnson 1979: 9-23)。

まずは、各々の変則的なリズムを Johnson がどのように捉えているかを確認しておきたい。

#### 1. Empty barbeats [小節の頭の休符]

Johnson は、「小節の最初の拍には、音があるのが普通であり」、「強拍部分に休符がくることは、普通ではない」(Johnson 1979: 9)と述べている。そのうえで、一番の強拍であるはずの「小節の頭に休符が置かれる」場合を「変則的な拍節の手続きである」(Johnson 1979: 9)と主張している。これが「Empty barbeats」である。

#### 2. Lilt formation [流れを生むリズム形式]

Johnson は、「3拍子では通常、第3拍は次の小節の頭の拍に向けて上拍の機能を果たす」(Johnson : 1979 : 10)と述べている。「しかし、3分割されたうちの最後が止められた場合は変則的」(Johnson : 1979 : 10)であると主張している。この第3拍は「上拍としてではなく後拍と解釈される」(Johnson : 1979 : 10)というのが Johnson の見解である。つまり Johnson のいう「Lilt formation」とは、「3分割されたうちの最後が止められた」(Johnson : 1979 : 10-11)構造であると理解される。

#### 3. Consistent metrical displacement [一貫したリズムの置き換え]

Johnson は「メロディと、和声リズムと、リズム・アーティキュレーションとは、拍節上、一致するのが普通である。」(Johnson : 1979 : 12)と述べている。しかし、変則的に、「テクスチャーの要素」が「単独で急いだり遅れたりする」(Johnson : 1979 : 13)場合があると主張している。「Consistent metrical displacement」とは、「メロディのリズム・和声のリズム・そこにさらに重ねられた声部のリズム」を「一貫した方法で一致

するのを避けること」(Johnson : 1979 : 13)である。

#### 4. Oblique harmonic rhythm [斜めの和声リズム]

Johnson は「和声の変化と、それよりも重要な拍節のアーティキュレーションは一致するのが一般的である」(Johnson : 1979 : 15)と述べている。しかし、「それとは反対に、拍節の進行が和声の変化と同時に起こらない時、特別な効果が感じられる」(Johnson : 1979 : 15)と主張している。つまり、「Oblique harmonic rhythm」とは、「和声リズムが強拍と一致しないこと」(Johnson : 1979 : 16)である。

#### 5. Metrical repositioning [拍節の再配置]

Johnson は「あるリズムパターンは、普通、一定の拍節の枠組みのなかで、特定の場所を占める」(Johnson : 1979 : 19)と述べている。しかし、「与えられたリズムパターンは、拍節上のどの位置に置かれても良く、作曲家はそうのように位置を変えられることを重視しているだろう」(Johnson : 1979 : 19)と主張している。つまり、「Metrical repositioning」とは、リズムパターンを元のモチーフとは「違った拍節で繰り返す」(Johnson : 1979 : 20)ことである。

#### 6. Hemiolic construction [ヘミオラ構造]

Johnson は、ヘミオラ構造を、「3 拍子や拍内で3 分割されたもの」などの、「 $2 \times 3$  グループになるはずの6つの拍動が、 $3 \times 2$  グループになること」(Johnson : 1979 : 21)と定義している。Johnson はこれを「通常の拍節の一致に反し、特定の型にはまらないリズムのグループ分けである」(Johnson : 1979 : 21)とし、変則的なものに数えている。以上の Johnson リズム分類を踏まえた上で、この分類方法について検討する。

### 1-2 Johnson のリズム分類の問題点

上に確認した6つの変則的リズムの中で、最も疑義があるのは2)の Lilt formation [流れを生むリズム形式]である。Johnson は、4分の3拍子における二分音符と四分音符のリズムパターンや、8分の6拍子における四分音符と八分音符のリズムパターンなど、それらの拍子の楽曲で頻出するリズムパターンを、ここに分類している。これらのリズムが使われることは多いが、Johnson の挙げたリズムパターンはシューマン特有のリズムとは言い難い。また、拍節上、変則的とも言えない。したがって、Lilt formation という分類自体に疑問を感じる。

また、1)の Empty barbeats [小節の頭の休符]のように、強拍部分に休符がくることは記譜上では確かに普通ではないが、演奏においては、休符であってもそれを強拍として感じて演奏することも少なくない。必ずしも記譜上の見た目と演奏における捉え方が一致するわけではなく、小節の頭に休符があるものを全て変則的だと捉えてしまうことに疑念を抱く。

次に、5)の Metrical repositioning [拍節の再配置]においては、楽譜上で同じ音型が繰り返されるパターンが列挙されている。しかし、その中には、音楽的には、ただの繰り返しや、声部間のかけ合い、アルペジオにすぎないものも含まれている。これらは、変則的なもの、またはシューマン特有のものとはいえない。

この拍節の再配置は、以下のような条件を備えて、はじめて変則的なものと認識されるはずである。例えば、ある音型を繰り返すことによって、強拍から開始されていたものが途中から弱拍開始になる場合、あるいは、強拍開始と弱拍開始が混合して現れる場合があ

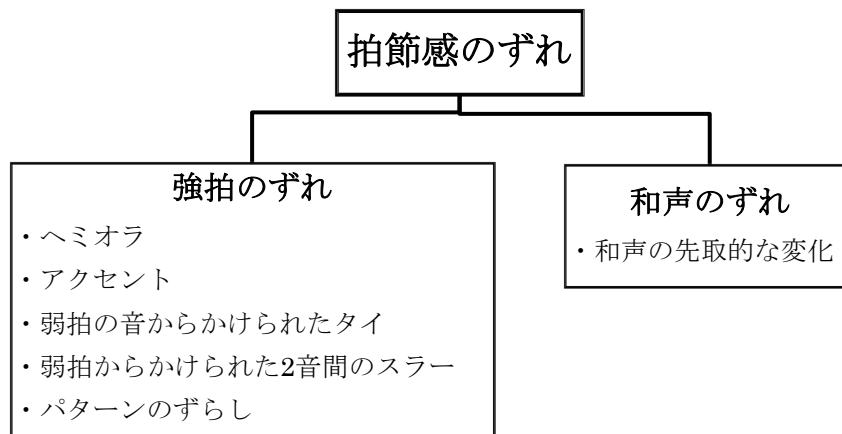
る。この再配置は聴き手からすると、変則的リズムに聞こえる。シューマンの楽曲には、この拍節感のずれを狙って、音型を再配置させる方法がしばしば見られる。拍節感のずれを生む再配置こそがシューマン特有のリズムと考えられる。

また、3) の Consistent metrical displacement[一貫したリズムの置き換え]と4)の Oblique harmonic rhythm [斜めの和声リズム]について、音楽的によく検討してみると、3)の consistent metrical displacement が和声をとまなう場合、それが、4)の oblique harmonic rhythm とどう違うのか、という問題に突き当たる。Johnson は根音の変化の有無を指摘しているが、この2つに大きな違いはないのではないか。変則的であると感じる原因は、どちらも楽曲の拍子から期待される本来の拍節感とずれているからである。そのような視点で捉えたと、consistent metrical displacement と oblique harmonic rhythm に本質的な差異はない。さらに言い換えると、変則的リズムを生み出す原因は、全て「拍節感のずれ」に集約されるということができる。

## 2 シューマンの楽曲における変則的なリズムの分類

本論文では、演奏者や聴き手が変則的であると感じるリズムを、Johnson の変則的リズムの概念に基づきながら、「拍節感のずれ」という観点から新たに分類する。そのために、Johnson のリズム分類のうち「拍節感のずれ」が見られない2項目、つまり1)の Empty barbeats [小節の頭の休符]と2)の Lilt formation [流れを生むリズム形式]を除外し、それ以外に分類されていた変則的リズムについて、変則的リズムを生み出す原因によって、分類を行う。分類方法は、以下の表の通りである。

表：変則的リズムを生み出す原因の分類図



上記の表は、変則的リズムを、それを引き起こす要因によって分類したものである。変則的リズムは総じて「拍節感のずれ」に起因する。また、「拍節感のずれ」の要因は、「強拍のずれ」と「和声のずれ」に大別できる。さらに、「強拍のずれ」を引き起こす具体的な原因として、以下の5つに分類される。「ヘミオラ」「アクセント」「弱拍の音からかけられたタイ」「弱拍からかけられた2音間のスラー」「パターンのずらし」。一方、「和声のずれ」は、「和声の先取的な変化」によって引き起こされる。

以上の分類を基に、楽曲から部分的な例を挙げて「変則的リズム」について論じる。「変則的リズム」の使われ方やその多様性と種類については、楽曲によって異なるが、「変則的リズム」におけるシューマンの自由な発想は、小品集において特に顕著に表れていると考

えることができる。なぜなら、例えばソナタ等、形式における制限がある場合とは異なり、小品集では、形式という制限を受けないばかりか、小品ごとのキャラクターを明確に描き分ける傾向が強いからである。結果として、小品集には自由で特徴的な変則的リズムが豊富に使われていると考えられ、ここでは、《謝肉祭》と《クライスレリアーナ》を曲例として挙げる。

## 2-1 強拍のずれ

ここでは、単音に対して作用しているもの、または同一の和声内での拍節感のずれについて、その原因ごとに項目を分けて詳細を述べる。

### ①ヘミオラ

シューマンにおける変則的リズムにおいて、最も顕著であるのはヘミオラと言えるだろう。他の作曲家と比較してもヘミオラの使用頻度が非常に高い。3拍子系の楽曲において、6拍分を3拍×2グループに分けるのではなく、2拍×3グループに分けるのがヘミオラである。それによって、強拍の間隔が他の部分よりも狭くなる。譜例には、左右それぞれの強拍の位置を丸印で図示した。

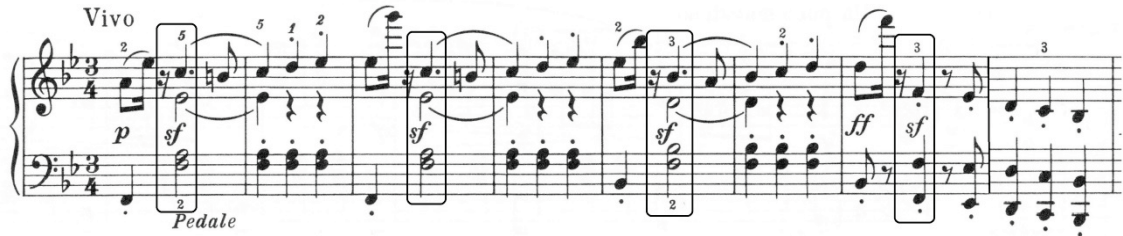
譜例：《謝肉祭》第1曲 第99小節・第100小節 (Schumann : 2009a : 22)



### ②アクセント

本来は弱拍であるはずの場所にアクセントが付けられた場合、本来の位置から強拍がずれることになる。

譜例：《謝肉祭》第3曲〈アルルカン〉第1小節～第8小節 (Schumann : 2009a : 25)

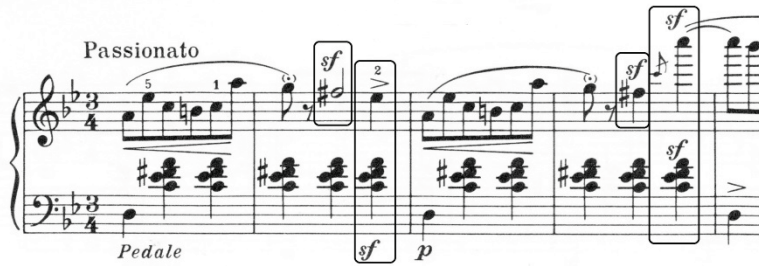


3拍子では本来第1拍が強拍であるが、第1小節や第3小節等に見られるように、スフォルツァンドがつくことによって強拍が第2拍にずれている。さらに、2小節ごとの6拍のまとまりのうち、第2拍と第4拍という不規則な間隔で強拍が訪れる。

また、シューマンは、アクセントを2拍に連続して付ける方法もしばしば用いる。



譜例：《謝肉祭》第6曲〈フロレスタン〉第1小節～第4小節(Schumann : 2009a : 28)

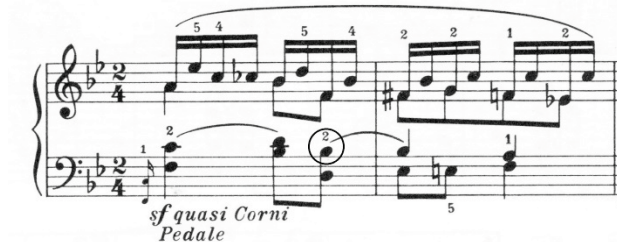


譜例に示したように、本来弱拍であるはずの第2拍と第3拍のどちらにも、スフォルツァンドやアクセントがつけられている。このように、アクセントが2拍に連続して付けられているタイプは、演奏する上で問題を引き起こしやすい。この連続したアクセントを音の強弱のみで表現しようとする、アクセントを付けられた一帯がフォルテであるかのように聴こえてしまう可能性が高いため、演奏に何らかの工夫が必要である。

### ③弱拍の音からかけられたタイ

弱拍から強拍にかけてかけられたタイによって、強拍がずれることも多い。

譜例：《謝肉祭》第9曲〈パピヨン〉第1小節・第2小節(Schumann : 2009a : 32)



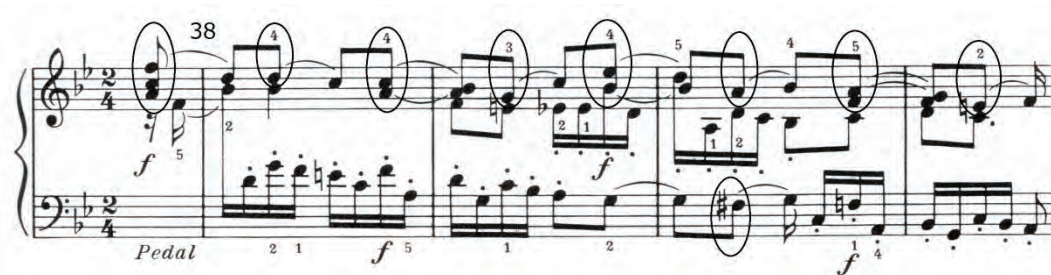
本来は弱拍であるテノールの第1小節第2拍の裏拍から、第2小節第1拍にかけてのタイがかけられている。それによって、強拍が第1小節の変口音にずれる。

ただし、タイによるシンコペーションの場合は、和声変化を伴っているか否かに気をつけなければならない。和声変化を伴っている場合には、「和声のずれ」である可能性があるからだ。和声変化を伴うタイプの詳細は後述する。

### ④弱拍からかけられた2音間のスラー

弱拍から強拍の2音間にスラーがかけられると、スラーの最初の音に重みがかかるため、シンコペーションが起こることがある。

譜例：《クライスレリアーナ》第2曲 第38小節～第41小節(Schumann : 2009b : 205)



## ⑤ パターンのずらし

同じような音型やパターンが複数の場所で使われる際、基となるパターンよりもある音価の分だけ遅らせたり早めたりして音型やパターンをずらすことで、強拍のずれが生じる。

譜例には、ずらされていなかった場合に同時に演奏されると思われるパターンの開始位置を線でつないだ。

譜例：《謝肉祭》第17曲〈ドイツ風ワルツ (Intermezzo パガニーニ)〉第1小節～第4小節(Schumann : 2009a : 42)



左右は同じ音型だが、右手が左手よりも16分音符分遅れており、パターンがずらされている。それによって、左右の強拍の位置がずれる。

## 2-2 和声のずれ

「強拍のずれ」では、「拍節感のずれ」に和声に関与しないものを論じた。「和声のずれ」においては、和声の変わり目の位置が「拍節感のずれ」の原因となっているものを挙げる。

## 和声の先取的な変化

和声は通常、小節の最初の拍などの強拍で変化するものである。しかし、シューマンはその前の弱拍から先取的に和声を変化させることが多い。和声の変化は拍節感にも大きく影響を与える。そのため、和声の先取的な変化は、拍節感にずれを生じさせる。

譜例：《クライスレリアーナ》第5曲 第14小節～第17小節(Schumann : 2009b : 220)



記号で示した第16小節第3拍で和声が変化し、その後第17小節第2拍まで同一の和声である。このように、和声が弱拍で変化し、次の強拍でそれが変化しない場合に、「和声の先取的な変化」が起こっている。このような部分においては、タイが用いられている。上記の例のように同時に2音以上にタイがかけられている時は判断しやすいが、以下のような例もある。

譜例：《謝肉祭》第11曲〈キアリーナ〉第1小節～第4小節(Schumann : 2009a : 34)



ここでは、左手のリズムと和声には拍節感のずれは存在しないようにも見える。また、右手の第3拍からのタイは単音にしか付けられていないため、「強拍のずれ ③弱拍の音からかけられたタイ」のようにも見える。しかし、和声変化を調べると、常に第3拍から先取的变化している。このように、弱拍の音からタイがかけられている場合、「強拍のずれ ③弱拍の音からかけられたタイ」と「和声のずれ」のどちらなのかを見分けるために、和声変化の有無を調べるべきである。

### 3 楽曲における変則的リズムの使用例

第2章のリズム分類を基に、変則的リズムが実際の楽曲においてどのように使われているのかを見ていく。そして、変則的リズムの部分と、それ以外の部分がどのように配置されているのかを調べる。

#### 3-1 《謝肉祭》第1曲〈前口上〉(変イ長調 4分の3拍子 Quasi maestoso)

この楽曲は、ヘミオラと、それが変容した形が多く使われていることが非常に特徴的である。どのような「拍節感のずれ」が起きているのか、拍子感の構造に着目して見ていく。

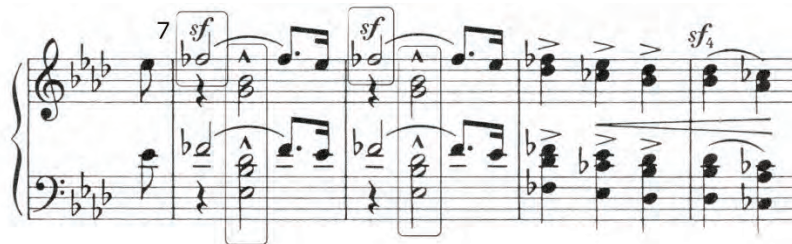
[第1小節～第6小節] 3拍子を刻んでいる。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第1小節～第6小節(Schumann : 2009a : 20)



[第7小節～第24小節第2拍] 基本的には3拍子である。しかし、第7小節と第8小節は、第1拍と第2拍の両方にアクセントが付いている。これは「強拍のずれ ②アクセント」の変則的なリズムと言える。第15小節と第16小節にも同じ変則的リズムが使われている。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第7小節～第10小節(Schumann : 2009a : 20)





〔第24小節第3拍(Più moto)～第34小節〕ここで、新たなモチーフが提示される。そのうち第26小節の第1拍から第3拍にかけてのパターンは、第27小節から第35小節までの主に右手に使われ、音楽が展開される。第26小節では強拍である第1拍から始まっていたパターンを、第27小節からは、パターンの開始位置を弱拍である第2拍にずらしている。(「強拍のずれ ⑤パターンのずらし」)。それに対して、左手は、第28小節から第35小節が、第31小節を除きヘミオラになっている。結果的に、右手は3拍子、左手はヘミオラというポリリズムになっている。左右の強拍がずれているだけでなく、4分の3拍子という拍節ともずれが生じる。

譜例には、ヘミオラの強拍の位置を黒丸で示した。また、第26小節で提示されたパターンが繰り返されている箇所も図示した。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第25小節～第31小節(Schumann : 2009a : 20)

〔第35小節～第46小節〕3拍子に戻る。

〔第47小節～第54小節〕左手が2小節6拍で一つのまとまりになっており、その1拍目と5拍目にバスが置かれていて変則的なリズムのように見える。しかし、右手は第25小節・第26小節で提示されたモチーフを使っているため、全体としては3拍子が感じられる。

〔第55小節～第70小節〕左手が再びヘミオラとなる。右手は、第61小節までアクセントや弱拍からのタイがつけられ、音型としても、メロディに合わせて2拍や3拍単位のパターンが混ざり合っている。したがって、強拍が不規則に訪れ、これまでよりもさらに複雑な変則的なリズムになっている。第62小節から第66小節は、右手も二分音符ずつの長さで旋律が下行しており、拍の長さとしては左手のヘミオラと統一されている。しかし、左手の強拍とは一致していない。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第55小節～第67小節(Schumann : 2009a : 21)

〔第71小節～第78小節 *Animato*〕3拍子に戻る。

〔第79小節～第86小節〕第79小節・第80小節および第83小節・第84小節は、第47小節から第54小節と同様のリズムである。第81小節第3拍から第82小節第1拍の左手には、スラーがかかっているため、強拍がずれる。（「強拍のずれ ④弱拍からかけられた2音間のスラー」）。それに対して、右手は3拍子のままである。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第79小節～第82小節(Schumann : 2009a : 22)

〔第87小節～第98小節 *Vivo*〕両手ともに3拍子を刻んでいる。

〔第99小節～第113小節〕第99小節から第101小節は、ヘミオラで、強拍の位置が一致している。第102小節からは、第28小節から第34小節と同じくポリリズムとなっているが、右手の第1拍につけられたスフォルツァンドにより、右手の強拍が第1拍に変化している。第106小節では、右手の音型は変わらぬまま、左手が3拍子に戻り、全体として3拍子が感じられる。第110小節から第113小節も両手ともに3拍子である。

譜例には、ヘミオラにおける強拍の位置を丸印で示したが、そのうち左右の強拍の位置が一致している箇所には白い丸印、左右で強拍の位置がずれている箇所には黒い丸印という区別をつけた。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第99小節～第113小節(Schumann : 2009a : 22-23)

〔第114小節～第139小節 Presto〕左手は、最後の4小節間を除き常にヘミオラである。右手は第114小節から第119小節は2分音符の長さで旋律線を担っているが、右手が左手よりも四分音符分遅れている。（「強拍のずれ ⑤パターンのずらし」）。第122小節からは、パターンのずらしが解消されるが、第130小節から第135小節は再び左手とのずれが生じる。第136小節の全休符の後、ヘミオラが解消され終止する。

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第114小節～第117小節(Schumann : 2009a : 23)

譜例：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第122小節～第125小節(Schumann : 2009a : 23)



〔全体を通して〕この楽曲では、強拍のずれによる5種類の変則的リズムが全て使われている。特にヘミオラの使用が目立つが、左右の強拍が一致する単純なヘミオラは非常に少ない。ヘミオラを左右でずらしたり、他の種類の変則的リズムとヘミオラを組み合わせることによって、楽曲に様々な表情がもたらされている。

しかし、このように変則的リズムを多用することは、ともすれば3拍子という本来の拍節感を崩しかねない。シューマンは、変則的リズムの前後に3拍子の通常の拍節構造を配置し、楽曲全体の拍節感の均衡を保っている。

### 3-2 《クライスレリアーナ》第8曲（ト短調 8分の6拍子 Schnell und spielend）

この楽曲は、和声の先取的な変化、および和声の変わり目とバスの動きがずれていることが特徴である。A-B-A'-C-A'という形式で、Aが少しずつ変えられていく。

〔A・A'・A'の基本的構造〕Aの部分には、リズム上変哲のない8分の6拍子に見える。しかし、和声は、第2拍の裏拍や第5拍の裏拍などの弱拍から変化することが多い。例えば、第1小節第2拍の裏拍の右手の嬰へ音や、第2小節第2拍の裏拍の右手の変ホ音、第3小節第5拍の裏拍の右手の嬰へ音が和声の変わり目となっている。このように、右手の内声部は、付点八分音符を1つの単位として和声変化が弱拍から先取的に起こる。それに対して、右手の上声部や左手は8分の6拍子のリズムを刻み、拍子と和声の変わり目がずれている。このような声部ごとの時間軸のずれによって、拍節感がぼかされる。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第1小節～第3小節(Schumann : 2009b : 230)

〔第1小節～第8小節〕上記の通り、右手内声部において弱拍からの先取的な和声変化が起こっているが、バスの動きは和声進行に沿っている。

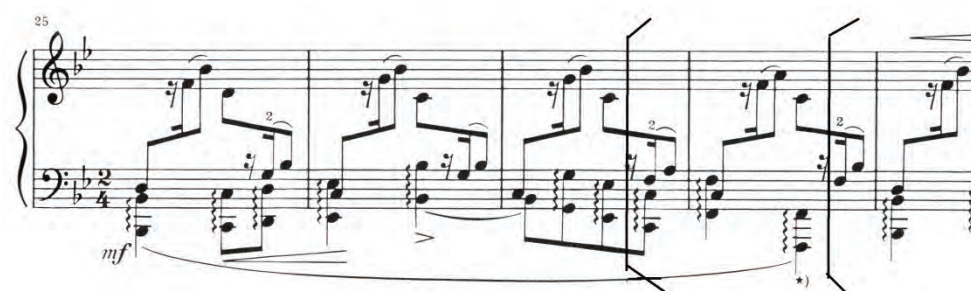
〔第9小節～第24小節〕バスが、和声変化のタイミングとずらして配置されている。第10小節第6拍のバスのト音は、和声としては第11小節の第1拍に置かれるべきだが、それよりも八分音符分先取されている。また、第13小節第3拍のバスのヘ音は、和声の変化とそれまでのバスのリズムに照らし合わせて考えると、第12小節第6拍に置かれるべきである。譜例には、和声変化の位置とずれているバスの音を丸で囲み、本来置かれるべきであろう場所に星印を施した。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第8小節～第15小節(Schumann : 2009b : 230)



〔第25小節～第48小節〕Bにあたる。右手は8分の6拍子のままだが、左手は、4分の2拍子に変わっている。この段落においては、便宜上両手ともに4分の2拍子と捉えて論ずることとする。和声は、第27小節第2拍の裏拍、第28小節の同じく第2拍の裏拍のように先取的なタイミングで変化していく。このような弱拍からの和声の先取的な変化はあるが、左右で和声の変わり目が一致しているため、Aよりも安定した拍節感となっている。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第25小節～第29小節(Schumann : 2009b : 231)



〔第49小節～第56小節〕A'の前半にあたる。この小節から左手も8分の6拍子に戻る。Aと比べて、和声が僅かに変わる。第52小節第1拍は、Aの同じ個所ではハ短調のⅠ度で和声を終止していたが、第51小節第6拍では、最低音に属音であるト音が鳴らされる。それが次の小節まで保続されるため、第52小節は終止したとは言えない。このように、保続音等の理由によって、和声が解決すべき場所で解決しない場合がAよりも増えている。譜例には、本来和声が解決すべきだが解決していない箇所に、三角形のしるしを付けた。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第50小節～第54小節(Schumann : 2009b : 232)





[第57小節～第72小節] A'の後半部分。第57小節は、Aで言えば第9小節にあたるが、バスのタイミングがそれよりも1小節分早められている。反対に、Aの第12小節から第14小節にあたる第60小節から第62小節にかけては、Aでは和声変化とバスの位置がずらされていたものが、ここでは一致している。また、第56小節や、第65小節、第68小節では、A'の前半と同様に、保続音により和声の解決が遅れている。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第55小節～第64小節(Schumann : 2009b : 232)

[第73小節～第112小節] Cの部分。リズム・和声ともに、ずれはほとんど存在しない。

譜例：《クライスレリアーナ》第8曲 第73小節～第76小節(Schumann : 2009b : 233)

[第113小節～第124小節] A'の前半にあたる。バスの動きはA'と類似しており、保続音によって和声が解決しない部分が多くみられる。ただ、A'と照らし合わせてみると和声の変わり目とバスの動きが一致する箇所や、バスのタイミングが早まる箇所もあり、一概に和声が解決できない傾向にあるとも言えない。終結部では、右手の上声部と右手の内声部であった声部のみに残り、バスを失ってより不安定な状態で終止する。

[全体を通して] この楽曲においては、Aの部分の右手にしばしば現れる和声のずれ（和声の先取的な変化）が、大きな特徴である。また、左手も保続音によって強拍部分がタイでつながれていることが多い。これらの変則的リズムが、抛りどころがなく浮遊しているような楽曲の雰囲気を作り出している。これは、30分にわたる楽曲の終曲としては異例と言えるだろう。

それとは対照的に、2種類の間部は、和声が拍節に沿って変化し、変則的リズムはほ

とんど見られない。Aの部分とは対照的な、BやCの部分における和声やリズムの強固な軸が、楽曲全体を支えていることも明らかになった。

## 結論

シューマンの変則的リズムは、これまで集中した議論が行われず、また、非常に難解なものでもあった。しかし、本論文で示したように「拍節感のずれ」を着眼点とすると、ずれを引き起こす原因によってリズムを分類することができる。この新たなリズム分類によって、シューマンの変則的リズムを的確に解釈することが可能になった。

また、第3章で実際の楽曲を分析した結果、以下の事柄が明らかとなった。まず、《謝肉祭》の第1曲〈前口上〉は強拍のずれによる変則的リズムが使われており、それとは反対に《クライスレリアーナ》第8曲では、和声のずれによる変則的リズムが使われている。次に、どちらも楽曲の性格を特徴づける要因として、変則的リズムが大きく寄与している。さらに、変則的リズムの複雑さの度合いや、本来の拍節構造を持つ部分も浮き彫りとなり、リズム面から楽曲の構造を捉えられる。

このように変則的リズムを明確に認識することによって、楽曲の実体を理解することが容易となる。変則的リズムを形作っている原因を知覚することは、結果として、シューマンの楽曲をリズムの側面から再解釈することに大きく貢献すると言えよう。

## 参考文献

### 楽譜

Schumann, Robert

- 2009a *Carnaval*. Herttrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* (München: G.Henle) 6/2, 20-54.

Schumann, Robert

- 2009b *Kreisleriana*. Herttrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* (München: G.Henle) 6/3, 200-235.

### 文献

Johnson, Mary Imogene Evans

- 1979 *Characteristic metrical anomalies in the instrumental music of Robert Schumann: a study of rhythmic intention.*[ I II ] (PhD from University of Oklahoma, Norman)

Kaminsky, Peter

- 1990 *Aspects of harmony, rhythm, and form in Schumann's Papillons, Carnaval, and Davidsbündlertänze* (PhD, Music from University of Rochester, Eastman School of Music)

Krebs, Harald

- 1999 *Fantasy pieces: Metrical dissonance in the music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press)

McCorkle, Margit L.

2003     *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. (München: Henle)